

*MEMBRA JESU NOSTRI
PARTEDUCIJS SANGUINIS
KAMILLIMA TOTIUS ORDIS*

Devotione

Recantata

et

*M^o Viro Gustavo Dillen
Ser^{mo} Reg: Maj: S^{er}vice
Municipium Directori
Reverendissimo, Amico
pl. honorando
Dedicata*

*2
Dietricho Buxtehude
organista ad V. Maria
Virginiis, Cateca.*

ANNO 1680:



BUXTEHUDE

Membra Jesu Nostri

Les Voix Baroques

DIETRICH BUXTEHUDE

(v. 1637-1707)

Membra Jesu Nostri

BuxWV 75

LES VOIX BAROQUES

Suzie LeBlanc	SOPRANO I
Catherine Webster	SOPRANO II
Matthew White	ALTO
Pascal Charbonneau	TÉNOR <i>TENOR</i>
Thomas Meglioranza	BASSE <i>BASS</i>
Chloe Meyers	VIOLON <i>VIOLIN</i>
Christopher Verrette	VIOLON <i>VIOLIN</i>
Susie Napper	VIOLE DE GAMBE <i>VIOLA DA GAMBA</i>
Margaret Little	VIOLE DE GAMBE <i>VIOLA DA GAMBA</i>
Elin Söderström	VIOLE DE GAMBE <i>VIOLA DA GAMBA</i>
Mélisande Corriveau	VIOLE DE GAMBE <i>VIOLA DA GAMBA</i>
Nicolas Lessard	VIOLONE
Sylvain Bergeron	THÉORBE <i>THEORBO</i>
Alexander Weimann	ORGUE ET DIRECTION <i>ORGAN, CONDUCTOR</i>

1 :: **Cantate I :: *Ad pedes*** 7:27

POUR 2 SOPRANOS, ALTO, TÉNOR, BASSE, 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE EN DO MINEUR
FOR 2 SOPRANOS, ALTO, TENOR, BASS, 2 VIOLINS, AND BASSO CONTINUO IN C MINOR

Sonata :: Concerto à 5 :: Air [SOPRANO I] :: Air [SOPRANO II] :: Air [BASSE] ::
Concerto *da capo*

2 :: **Cantate II :: *Ad genua*** 7:15

POUR 2 SOPRANOS, ALTO, TÉNOR, BASSE, 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE EN MI BÉMOL MAJEUR
FOR 2 SOPRANOS, ALTO, TENOR, BASS, 2 VIOLINS, AND BASSO CONTINUO IN E FLAT MAJOR

Sonata (*in tremulo*) :: Concerto à 5 :: Air [TÉNOR] :: Air [ALTO] ::
Air [2 SOPRANOS ET BASSE] :: Concerto *da capo*

3 :: **Cantate III :: *Ad manus*** 8:58

POUR 2 SOPRANOS, ALTO, TÉNOR, BASSE, 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE EN SOL MINEUR
FOR 2 SOPRANOS, ALTO, TENOR, BASS, 2 VIOLINS, AND BASSO CONTINUO IN G MINOR

Sonata :: Concerto à 5 :: Air [SOPRANO I] :: Air [SOPRANO II] ::
Air [ALTO, TÉNOR ET BASSE] :: Concerto *da capo*

4 :: **Cantate IV :: *Ad latus*** 7:06

POUR 2 SOPRANOS, ALTO, TÉNOR, BASSE, 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE EN RÉ MINEUR
FOR 2 SOPRANOS, ALTO, TENOR, BASS, 2 VIOLINS, AND BASSO CONTINUO IN D MINOR

Sonata :: Concerto à 5 :: Air [SOPRANO I] :: Air [ALTO, TÉNOR ET BASSE] ::
Air [SOPRANO II] :: Concerto *da capo*

5 :: **Cantate V :: *Ad pectus*** 9:00

POUR ALTO, TÉNOR, BASSE, 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE EN LA MINEUR
FOR ALTO, TENOR, BASS, 2 VIOLINS, AND BASSO CONTINUO IN A MINOR

Sonata :: Concerto à 3 :: Air [ALTO] :: Air [TÉNOR] :: Air [BASSE] ::
Concerto *da capo*

6 :: **Cantate VI :: *Ad cor*** 8:03

POUR 2 SOPRANOS, BASSE, 4 VIOLES DE GAMBE ET BASSE CONTINUE EN MI MINEUR
FOR 2 SOPRANOS, BASS, 4 VIOLS, AND BASSO CONTINUO IN E MINOR

Sonata :: Concerto à 3 :: Air [SOPRANO I] :: Air [SOPRANO II] :: Air [BASSE] ::
Concerto *da capo*

7 :: **Cantate VII :: *Ad faciem*** 6:09

POUR 2 SOPRANOS, ALTO, TÉNOR, BASSE, 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE EN DO MINEUR
FOR 2 SOPRANOS, ALTO, TENOR, BASS, 2 VIOLINS, AND BASSO CONTINUO IN C MINOR

Sonata :: Concerto à 5 :: Air [ALTO, TÉNOR ET BASSE] :: Air [ALTO] ::
Air [CONCERTO À 5] :: Amen



DIETRICH BUXTEHUDE

Membra Jesu Nostri

BuxWV 75

Cela peut paraître surprenant au premier abord, mais le XVII^e siècle reste la période la plus féconde de l'histoire de la musique allemande. C'est pourtant une époque où les nombreux compositeurs germaniques, pas encore conscients de leur génie propre, se présentent comme de simples artisans mettant au service de Dieu et de leurs concitoyens un métier parfaitement maîtrisé. Les régions du centre et du nord de l'Allemagne doivent cette prodigieuse floraison à l'enseignement de Martin Luther. Grand mélomane, celui-ci estimait — contrairement à Calvin et à d'autres austères réformateurs qui considéraient la musique avec suspicion — que l'art des sons rendait les êtres meilleurs et, à l'instar d'Augustin, il déclarait volontiers que « celui qui chante prie deux fois ».

C'est pourquoi dès la fin du XVI^e siècle, à l'exemple des princes, les villes, même les plus minuscules, entretiennent des musiciens, des organistes, des cantors, des maîtres de chapelle, et veillent à la formation musicale des enfants. Cette pratique artistique allait d'ailleurs aider puissamment les pays germaniques à se remettre des affres de la guerre de Trente ans, un conflit dévastateur qui, terminé en 1648, avait réduit de moitié le nombre de leurs habitants. En effet, selon l'historien Bernard Vogler, « le luthérianisme a domestiqué la mort désormais recouverte par le concept de résurrection », la musique assurant « la mise en place de l'opposition entre la "vallée de larmes" et la félicité éternelle, entre l'âme et le corps corruptible ».

[L'œuvre] évoque à la fois la compassion dont est saisie l'âme chrétienne devant chacun des membres blessés de son Sauveur et le mouvement de prière qui la pousse à revendiquer pour elle la grâce incommensurable dont la douleur du Christ est porteuse.

JEAN-FRANÇOIS LABIE,
LE VISAGE DU CHRIST DANS LA MUSIQUE BAROQUE, 1992.

Tout au long du siècle, les compositeurs germaniques vont constituer un magnifique répertoire de musique sacrée en empruntant les formes mises sur pied et sans cesse renouvelées par les Italiens, les premiers maîtres du Baroque musical. Ces emprunts, ils les ont accommodés cependant à leur langue et à leur mentalité avec un souci harmonique, une densité contrapuntique, une variété de formes et une profondeur absolument uniques. À part quelques rares textes latins, les livrets de ces œuvres, en langue allemande, ont diverses origines ; les sujets en sont le désarroi de l'âme en état de péché, l'assurance confiante de rencontrer Jésus dans la mort ou la louange divine et l'action de grâce. La charge expressive de cette exceptionnelle production, que couronnera l'œuvre de Bach au siècle suivant, amène Philippe Beaussant à constater que « toute l'Allemagne du XVII^e siècle semble brisée d'émotion mal contenue ».

Bien que le terme nous semble commode aujourd'hui, les maîtres allemands du temps, Bach y compris, ont très rarement nommé « cantate » leurs compositions vocales sacrées. Ils les désignaient au besoin sous les noms de *Concerto*, *Konzert*, *Psalm*, *Motetto*, *Dialogo*, *Lamento*, *Kirchenmusik* ou *Kirkenstück*, selon le texte mis en musique ou les procédés musicaux employés. Parmi ceux-ci, on retrouve, parfois dans une même œuvre, l'ancienne polyphonie chorale propre au motet, la monodie accompagnée, l'arioso, l'air strophique avec ritournelle, ainsi que des ensembles de voix et d'instruments agencés selon les procédés concertants les plus ingénieux. (C'est seulement à partir de 1710 environ que les musiciens d'église adopteront le modèle de la cantate profane italienne, avec sa succession de récitatifs et d'arias *da capo*.)

La haute figure de Dietrich Buxtehude domine la seconde moitié du siècle. Né probablement en 1637 à Helsingborg, alors en territoire danois, il reçoit sa première éducation musicale avec son père, organiste et maître d'école ; quelques années plus tard, il étudie peut-être à Hambourg avec Heinrich Scheidemann, lui-même un élève de Jan Pieterszoon Sweelinck. Après avoir été un temps organiste à la Marienkirche de sa ville natale puis à celle d'Elseneur, il succède en 1668 à Franz Tunder — en épousant sa fille cadette — comme organiste de la Marienkirche de Lübeck, une ville de la Hanse sur la mer Baltique, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1707. Aux diverses activités demandées par ses fonctions, Buxtehude ajoute bientôt l'organisation des *Abendmusiken*, concerts de musique sacrée donnés le soir des cinq dimanches qui vont de la Saint-Martin à Noël, ainsi que la formation de nombreux élèves. En 1705, Bach rend visite avec le plus grand profit au vieux maître, alors âgé de près de 70 ans : son séjour à Lübeck devait durer un mois, mais le jeune homme demeure quatre fois plus longtemps auprès de celui qui était considéré comme le plus grand compositeur d'Europe du Nord.

En 1680, Buxtehude envoie à son ami Gustav Düben le manuscrit, noté en tablature, des *Membra Jesu Nostri patientis sanctissima*, titre qu'on peut traduire par *Très saints membres de Notre Seigneur Jésus souffrant*. Düben était à Stockholm maître de chapelle de la Cour de Suède et les deux musiciens entretenaient depuis une dizaine d'années une relation épistolaire — mais on ignore s'ils ont eu l'occasion de se rencontrer. Düben rassemblait dans le cadre de son travail ce qui allait devenir une importante collection (aujourd'hui conservée à l'université d'Uppsala) de partitions de divers auteurs, parmi lesquelles plus d'une centaine d'œuvres de Buxtehude, qui auraient été perdues sans cette initiative.

Relevant d'une ancienne tradition de vénération du Christ de Pitié, les *Membra Jesu Nostri* rassemblent sept « cantates » s'adressant chacune à une partie, de bas en haut, du corps supplicié de Jésus sur la croix : les pieds, les genoux, les mains, le côté, la poitrine, le cœur et la face. Le livret de l'œuvre est emprunté à un long poème médiéval en strophes de cinq vers chacune intitulé *Salve mundi salutare*, qu'on a cru longtemps l'œuvre de Bernard de Clairvaux. À part la section touchant le côté, toujours attribuée à ce dernier, des recherches récentes montrent que la plus grande partie du texte est de la plume d'Arnolphe de Louvain,

moine cistercien mort en 1250, alors que la partie sur le cœur est extraite d'une séquence d'un moine prémontré, Hermann Joseph von Steinfeld. Ce texte d'intense dévotion était très populaire dans l'Allemagne du XVII^e siècle, comme en témoignent de nombreuses éditions tant en latin qu'en traduction allemande, et la version dont Buxtehude s'est sans doute servi a été publiée à Hambourg en 1633 sous le titre *D[omini] Bernhardi Oratio rhythmica*.

Pour chacune des sept cantates, le compositeur a choisi trois strophes, dont la première commence chaque fois par l'injonction « *Salve* ». Il les fait précéder d'un court texte extrait de la Bible — Prophètes, psaumes, Cantique des cantiques —, en lien avec le thème de la cantate. Ce premier passage est traité sous forme chorale à trois ou cinq parties dans un « concerto », c'est-à-dire un mouvement libre de style concertant pour voix et instruments. L'œuvre prévoit un accompagnement de deux violons, mais pour accentuer l'importance symbolique du cœur de Jésus, la sixième Cantate troque ceux-ci pour un ensemble de quatre violes de gambe. Après une *sonata* d'introduction, ces concertos font alterner sections en imitation et passages homophones. Suivent les trois strophes du poème, confiées chacune à une ou quelques voix, le plus souvent sur le même matériau thématique ; ce sont des airs strophiques avec ritournelles de violons (ou de violes), mais on pourrait tout aussi bien considérer le tout comme un seul air, avec des voix différentes pour chaque section. Dans les dernières strophes des cinquième, sixième et septième Cantates, les instruments accompagnent les voix tout du long.

À côté des nombreux figuralismes qui soulignent le sens de certains passages du texte — sixte descendante sur « *vulnerasti* » ou mouvement ascendant sur « *ut in eo crescatis in salutem* » —, le compositeur indique à deux reprises que les instruments doivent jouer « *in tremulo* », c'est-à-dire en tremblant. Dégageant une « vive intensité émotionnelle », cette manière de répéter les notes traduit, selon Gilles Cantagrel, « l'effroi devant la mort et devant Dieu, maître de la vie et de la mort ». Les affects de la peur et du tremblement — ce sont les « stupeur et tremblement » qu'Amélie Nothomb emprunte au monde japonais ! — constituent depuis la Renaissance la « figure de rhétorique musicale [connue] sous le nom de *timor et tremor* ». C'est, de l'avis de Kerala J. Snyder, « un procédé que Buxtehude réserve pour les passages particulièrement expressifs ».

Sept correspond aux sept jours de la semaine, aux sept planètes, aux sept degrés de la perfection, aux sept sphères ou degrés célestes, aux sept pétales de la rose [...] Sept désigne la totalité des ordres planétaires et angéliques, la totalité des demeures célestes, la totalité de l'ordre moral, la totalité des énergies et principalement dans l'ordre spirituel. [...] Chaque période lunaire dure sept jours et les quatre périodes du cycle lunaire ferment le cycle : sept indique le sens d'un changement après un cycle accompli et d'un renouvellement positif. [...] Associant le nombre quatre, qui symbolise la terre (avec ses quatre points cardinaux) et le nombre trois, qui symbolise le ciel, sept représente la totalité de l'univers en mouvement. Le septénaire résume aussi la totalité de la vie morale, en additionnant les trois vertus théologiques, la foi, l'espérance et la charité, et les quatre vertus cardinales, la prudence, la tempérance, la justice et la force. Il caractérise toujours la perfection, sinon la divinité.

JEAN CHEVALIER ET ALAIN GHEERBRANT,
DICTIONNAIRE DES SYMBOLES, 1982.

Sur le manuscrit, le compositeur a indiqué qu'il faut chanter les *Membra Jesu Nostri* « avec la plus humble dévotion et du fond du cœur », mais on ignore si les sept Cantates étaient prévues pour un même office, celui du Vendredi saint selon toute probabilité, ou si chacune devait être donnée séparément lors d'un des jours saints à partir du dimanche des Rameaux. En les transcrivant en notation ordinaire à partir de la tablature, Düben a noté que la sixième Cantate convenait à la Passion et la première, « à Pâques ou tout autre temps ». Mais l'enchaînement cyclique des tonalités et le grand *Amen* final pourraient indiquer une pratique semblable à celle qui verra, un siècle plus tard, la création des *Sept dernières Paroles de Notre Rédempteur sur la Croix* de Haydn : ses mouvements seront donnés en alternance avec les sections parlées prévues par la liturgie de la cathédrale de Cadix.

Comme beaucoup de compositions religieuses de l'époque, on rattache habituellement les *Membra Jesu Nostri* de Buxtehude au mouvement piétiste, amorcé par la publication en 1675 des *Pia Desideria* de Philipp Jakob Spener. Cette importante mouvance spirituelle visait à intensifier la piété individuelle pour retrouver, en rupture avec le luthérianisme orthodoxe, la pureté du christianisme primitif. Selon François Sabatier,

les piétistes plaident « en faveur d'une meilleure culture théologique et d'une vie intérieure plus fervente des fidèles, dont la foi devrait non seulement favoriser la perfection personnelle, mais aussi l'action solidaire en faveur des pauvres et des dépravés ». Ils veulent pratiquer, en dehors des institutions formelles, « un sentimentalisme religieux qui privilégie la compassion et la culpabilité autour des évocations les plus violentes de la Passion », ne reculant pas devant un « dolorisme fondé sur les pleurs, le sang versé, la tristesse et les lamentations ».

On pourrait croire que la musique était pour eux le véhicule idéal pour susciter ces émotions dans le cœur et l'âme des croyants. Pourtant, les piétistes se méfiaient de l'art des sons et ne prévoyaient pas de compositions « savantes » dans les quelques églises dont ils avaient la charge. La vraie dévotion devait, à leur yeux, se passer de substrat sensuel, alors que le luthérianisme orthodoxe ne pouvaient concevoir de liturgie sans musique. Les relations des musiciens avec ce mouvement furent pour le moins ambiguës — on songe à Bach, pris à partie à Mülhausen entre les pasteurs Frohne et Eilmar. Mais, au-delà de ce paradoxe, il faut convenir avec Carl de Nys que le piétisme est « la source d'[innombrables] pages à la fois lyriques et intenses, nostalgiques et intimes ».

On connaît bien et depuis longtemps la valeur exceptionnelle de l'œuvre d'orgue de Buxtehude, la seconde en importance après celle de Bach. Mais, de l'avis de Carl de Nys, elle « est en fait moins originale par rapport à la production du temps que la musique vocale de Buxtehude ». Cette dernière est encore assurément mal connue, mais, même si on peut chicaner ce jugement, il reste que le cycle des *Membra Jesu Nostri* demeure un sommet de la musique sacrée luthérienne.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.



DIETRICH BUXTEHUDE

Membra Jesu Nostri

BuxWV 75

Surprising though it may seem at first glance, the 17th century remains the most prolific period in German music. It was, as well, a period in which many German composers were not yet aware of their special genius, but saw themselves as simple artisans who used their perfectly mastered craft in the service of God and of their fellow citizens. The central and northern regions of Germany owed this prodigious flourishing to the teaching of Martin Luther. A great lover of music, Luther felt — contrary to Calvin and other austere reformers who viewed music with suspicion — that the art of sound made people better. He agreed with Augustine, and gladly declared that “he who sings prays twice.”

This is the reason that towards the end of the 16th century, following the example of princes, even the very smallest towns supported musicians, organists, cantors, and choirmasters, and saw to the musical education of children. Furthermore, this artistic practice was of great help to the Germanic countries in getting over the torments of the Thirty Years’ War which, ending in 1648, had reduced by one half the number of their inhabitants. In effect, according to the historian Bernard Vogler, “Lutheranism subjugated death, which became obscured by the idea of resurrection,” with music, thus establishing “an opposition between the ‘vale of tears’ and eternal happiness, between the soul and the corruptible body.”

[The work] simultaneously evokes both the compassion that fills the soul of a Christian contemplating each of the wounded body parts of his of her Savior, and the impulse that drives him or her to claim the unending grace that Christ’s suffering brings.

JEAN-FRANÇOIS LABIE,
LE VISAGE DU CHRIST DANS LA MUSIQUE BAROQUE, 1992.

Throughout the century, German composers built their magnificent repertoire of sacred music by borrowing vocal and instrumental forms that had been developed and were being continually renewed by Italians, the first masters of Baroque music. German composers, however, adapted these borrowings to their own language, and carefully gave them absolutely unique qualities of harmony, contrapuntal density, formal variety, and depth. Apart from a few rare Latin texts, the librettos of these works are in German, and have diverse origins. The subjects dealt with the confusion of the soul in a state of sin, the confident assurance of encountering Jesus in death, divine praise, and giving thanks. The emotional charge of this exceptional production, which Bach’s work would crown in the following century, led Philippe Beaussant to state that “all Germany of the 17th century seems torn apart by poorly restrained emotion.”

Though the term ‘canata’ seems right to us now, the German masters of the time, including Bach, rarely used it to designate their sacred vocal compositions. Instead, depending on the text they set to music or their compositional techniques, they used names such as *concerto*, *konzert*, *psalm*, *motetto*, *dialogo*, *lamento*, *kirchenmusik*, or *kirkenstück*. Among these techniques we find, sometimes in the same work, the old choral polyphony of the motet, accompanied monody, arioso, strophic air with ritornello, as well as ensembles of instruments and voices arranged in the most ingenious ways. (It was only starting in about 1710 that church musicians adopted the model of the secular Italian cantata, with its succession of recitatives and *da capo* arias.)

The lofty figure of Dietrich Buxtehude dominated the second half of the century. He was probably born in 1637 in Helsingborg, then in Danish territory. His father, an organist and schoolmaster, was his first music teacher. Several years later he may have studied at Hamburg with Heinrich Scheidemann, who in turn had been a student of Jan Pieterszoon Sweelinck. In 1668, after some time as organist at the Marienkirche first in his native city and then in Elsinore, Buxtehude took over from Franz Tunder — by marrying Tunder's youngest daughter — as organist at the Marienkirche of Lübeck, a city on the Baltic sea and a member of the Hanseatic League. He remained in this post until his death in 1707. To the various functions required by this job, Buxtehude soon added the organization of *Abendmusiken*, evening concerts of sacred music given on the five Sundays between Saint Martin's Day (November 11) and Christmas, as well as the training of numerous students.

In 1705, Bach paid a visit to the old master, who was then nearly 70 years old. Young Bach derived great benefit from this visit. He had planned to spend a month in Lübeck but he ended up spending four months with the man who was then considered to be the greatest composer in northern Europe.

In 1680, Buxtehude sent to his friend Gustav Düben the manuscript, noted in tablature, of *Membra Jesu Nostrī patientis sanctissima*, a title that can be translated, literally, as *The Very Holy Body Parts of our Suffering Lord Jesus*. Düben was conductor of the Swedish court orchestra. The two musicians had been exchanging letters for a dozen years, but we do not know if they ever met. One of the duties of Düben's job was to assemble what was to become an important collection (now conserved at the University of Uppsala) of scores by various authors, including more than 100 by Buxtehude, which would have otherwise have surely been lost.

Harking back to an old tradition of venerating Christ's passion, the *Membra Jesu Nostrī* assembled seven 'cantatas', each of which was addressed to one part of the body of Jesus as he was being tortured on the cross. Arranged from bottom to top, they are the feet, the knees, hands, side, chest, heart, and face. The work's libretto is borrowed from *Salve mundi salutare*, a long medieval poem consisting of seven cantos, each of five or more stanzas. This poem was traditionally believed to be the work of Bernard de Clairvaux. Other than the canto

addressed to Christ's side, which is still attributed to Bernard, recent research has shown that most of the text is from the pen of Arnulf van Leuven, a Cistercian monk who died in 1250, while the canto on the heart is an extract from a sequence written by Hermann Joseph von Steinfeld, a Premonstratensian monk. This intensely devotional text was very popular in 17th-century Germany, as the number of editions it went through both in Latin and in German translation shows. The version that Buxtehude almost surely used was that published in Hamburg in 1633 under the title *D[omini] Bernardi Oratio rhythmica*.

For each of his seven cantatas the composer has chosen three stanzas, the first of which begins, each time, with the salutation 'Salve'. He introduces each three-verse section with a setting of a short extract from the Bible — from the Prophets, Psalms, or Song of Songs — in keeping with the theme of the cantata. This introduction is treated as a choral concerto in three to five parts; that is, as a movement in free, *concertato* style for voices and instruments. The work calls for accompaniment by two violins, but to emphasize the symbolic importance of the heart of Jesus, the sixth cantata replaces the violins with an ensemble of four viols. After an introductory sonata, these concertos alternate imitative sections and homophonic passages. The three verses of the poem follow, each assigned to one or several voices and usually with the same thematic material; these are treated as strophic airs with ritornelli on the violins (or viols). One could just as well consider the whole work as comprising a single air, with different voices for each of its sections. In the last verses of the fifth, sixth, and seventh cantatas, the instruments remain present accompanying the voices.

As well as the numerous figurative uses of music to emphasize the sense of textual passages — the descending sixth of '*vulnerasti*' or the ascending movement on '*ut in eo crescat in salutem*' — the composer twice indicates that instruments should play *in tremulo*, that is, while trembling. Repeating notes this way gives, according to Gilles Cantagrel, a "vivid emotional intensity" and conveys "awe in the face of death or of God, the master of life and death." Since the Renaissance, musicians have used this figure of musical rhetoric, known as *timor et tremor* (fear and trembling). According to Kerala J. Snyder, this is "a device [that] Buxtehude reserved for especially expressive passages."

The number 7 [...] consists of a ternary of creative principle together with a quaternary of matter encompassing the 4 elements and the corresponding sensual powers. Such a division of the 7 into these two constituent principles, the spiritual 3 and the material 4, was used time and again in medieval hermeneutics and is also at the basis of the division of the 7 liberal arts into the *trivium* and the *quadrivium*. [...] Periodicity is always connected with 7, be it in music, where the 7 notes of the scale return to the first one in the octave. [...] Seven appears as the number of planets [and] these 7 planets are in turn part of the 7 heavenly spheres. [...] Medieval exegetes discovered many important features in the number 7. As the number of perfection, it is the day of God's rest but also points to the passing of time, since eternity begins only with Christ's resurrection on the eighth day. The 7 gifts of the Holy Spirit are counterbalanced by the 7 deadly sins. The 7 sacraments were divided according to the classical practice [to] perpetuate the image of the 4 cardinal virtues and 3 theological ones, related to body and soul respectively.

ANNEMARIE SCHIMMEL,
THE MYSTERY OF NUMBERS, 1993.

On the manuscript the composer has indicated that *Membra Jesu Nostri* should be sung “with the most humble devotion and from the bottom of the heart.” We do not know whether he intended the seven cantatas for a single religious rite, probably that of Good Friday, or if each cantata was to be used separately on each of the holy days starting with Palm Sunday. In transcribing the cantatas from tablature to ordinary notation, Düben noted that the sixth cantata was suitable for Passion Sunday, and the first, “for Easter or any other time.” But the cycle of linked keys and the great final Amen suggest a performance similar to that given, a century later, to Haydn's *The Seven Last Words of Christ on the Cross*: its movements were performed on Good Friday in alternation with the spoken sections of the liturgy used in the Cathedral of Cadiz.

Like many religious compositions of the period, Buxtehude's *Membra Jesu Nostri* is often linked to the Pietist movement, launched by the publication in 1675 of *Pia Desideria* by Philipp Jakob Spener. The goal of this important spiritual movement, and what led to its break with orthodox Lutheranism, was to intensify individual piety so as to recover the purity of primitive Christianity. According to François Sabatier, the Pietists defended “a better theological culture and

a more fervent interior life for the faithful, whose faith should not just foster personal perfection, but also collective action helping the poor and the degenerate.” The Pietists wanted to be outside of formal institutions, to indulge in “religious emotions that favored compassion and guilt and that were fuelled by the most violent evocations of the Passion,” and they did not shrink from “a woefulness based on tears, bloodshed, grief, and lamentations.”

One might expect that, for them, music was the ideal vehicle for exciting emotions in the hearts and souls of believers. The Pietists, however, were suspicious of music and they did not use art music in the few churches they controlled. True devotion, in their view, should bypass the senses, whereas orthodox Lutheranism could not conceive of liturgy without music. The relations between musicians and the Pietist movement were quite ambiguous — one thinks of Bach, caught in Mülhausen between the two pastors, Frohne and Eilmar. But, beyond this paradox, we must agree with Carl de Nys that Pietism is “the source of [innumerable] pages of music that are at the same time both lyrical, intense, nostalgic, and intimate”.

The exceptional value of Buxtehude's organ work has long been well known; it is rated in importance second only to that of Bach. But, in the opinion of Carl de Nys, it is “actually less original relative to what was being produced then than Buxtehude's vocal work.” Buxtehude's vocal work is indeed much less well known than his organ work. Even though we can quibble with de Nys' opinion, it is clear that the cycle *Membra Jesu Nostri* remains at the summit of Lutheran sacred music.

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.

TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

Les Voix Baroques

Les Voix Baroques se consacrent à l'interprétation historiquement documentée d'œuvres rares des XVII^e et XVIII^e siècles pour voix et instruments. Sous la direction artistique du contre-ténor Matthew White, le groupe a présenté entre 2001 et 2005 une série de concerts à la cathédrale Christ Church de Montréal. Depuis, Les Voix Baroques ont été entendues dans les plus grands festivals d'Amérique du Nord et d'Europe.

Les Voix Baroques is a chamber ensemble dedicated to historically informed performances of unexplored 17th- and 18th-century repertoire for voices and instruments. Under the programming directorship of countertenor Matthew White, the group produced five regular concert series at Christ Church Cathedral in Montreal between 2001 to 2005. Since then, Les Voix Baroques has performed at major festivals in North America and Europe.

Le Consort des Voix humaines

Margaret Little, Susie Napper, Elin Söderström, Mélisande Corriveau

On a comparé leur discours musical au jeu de trapézistes et leur complicité télépathique à celle d'une paire de saxophonistes jazz! Susie Napper et Margaret Little, qui forment le duo de violes de gambe Les Voix humaines, ont parcouru le monde ensemble. Au duo s'ajoutent régulièrement plusieurs des meilleurs jeunes gambistes de Montréal afin de former le Consort de violes des Voix humaines.

Their musical complicity has been compared to the skill of two trapeze artists or the telepathic communion of a pair of jazz saxophonists! Susie Napper and Margaret Little, the two gambists of Les Voix humaines, have travelled the world as a duo. They are often joined by talented young viol players from Montreal to form the Voix humaines Consort.

La soprano Suzie LeBlanc a acquis une réputation internationale dans les répertoires des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle se produit tant à l'opéra qu'en récital, en oratorio et en musique de chambre sur plusieurs continents. On a pu l'entendre dans des productions lyriques au Netherlands Opera, au Festival Vancouver, au Festival de Beaune, à l'Opéra de Dresde et à l'Opéra de Montréal ainsi qu'en récital au Wigmore Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam et au Konzerthaus de Vienne. Elle a collaboré avec des ensembles tels le Teatro Lirico (Stephen Stubbs), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Musica Antiqua Köln (Reinhard Göbel), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Arion, Tafelmusik et The Australian Brandenburg Orchestra. Sa soif de découvrir la conduit maintenant vers le répertoire du lied et de la mélodie française ainsi que vers les chants de son Acadie natale. Suzie LeBlanc est fondatrice et directrice de l'Académie baroque de Montréal et enseigne le chant baroque à l'Université de Montréal.

Suzie LeBlanc SOPRANO

Suzie LeBlanc has established a very distinguished career in 17th- and 18th- century repertoire. She keeps a busy schedule of concerts worldwide, performing in opera at the Netherlands Opera, Festival Vancouver, Festival de Beaune, the Dresden Opera, and the Opéra de Montréal, as well as in recital at the Wigmore Hall, the Concertgebouw, and the Vienna Konzerthaus. Her concert schedule reflects her collaborations with the following Baroque orchestras and ensembles: Teatro Lirico (Stephen Stubbs), La Petite Bande (Sigiswald Kuijken), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), Musica Antiqua Köln (Reinhard Göbel), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Arion, Tafelmusik, and The Australian Brandenburg Orchestra. Her thirst for new vistas now leads her to perform French art song and lieder repertoire as well as songs from her native Acadia. Suzie LeBlanc is the founding member of l'Académie baroque de Montréal and teaches singing at the University of Montreal.



La soprano Catherine Webster mène une carrière florissante en musique ancienne partout en Amérique du Nord. Elle a chanté notamment avec l’American Baroque Orchestra, l’ensemble Magnificat, Musica Angelica, Camerata Pacifica, le San Antonio Symphony, le Four Nations Ensemble, Les Voix Baroques, le Early Music Vancouver, Tragicomedia et le Theatre of Voices. Entendue aux festivals de musique ancienne de Berkeley et de Boston, elle a aussi chanté au sein d’ensembles vocaux avec les American Bach Soloists et avec La Chapelle de Québec. Attirée par le répertoire contemporain, Catherine Webster a interprété *Sun Rings* de Terry Riley avec le quatuor Kronos et *Grand Pianola Music* de John Adams avec le Theatre of Voices et le Los Angeles Philharmonic. Sous la bagette de Stephen Stubbs et de Paul O’Dette, elle était des productions *L’Incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi au Festival Vancouver et *Boris Goudenov* de Johann Mattheson donné en première américaine au Boston Early Music Festival.



Catherine Webster SOPRANO

The soprano Catherine Webster performs regularly with many leading early music and chamber ensembles in North America. She has appeared as a soloist with Tragicomedia, Theatre of Voices, American Baroque Orchestra, Magnificat, Musica Angelica, Camerata Pacifica, the San Antonio Symphony, Four Nations Ensemble, the Voix Baroques, Early Music Vancouver, in

the Berkeley and Boston Early Music Festivals, and in ensemble with American Bach Soloists and La Chapelle de Québec. Active also in contemporary music, Webster appeared with the Kronos Quartet in Terry Riley’s *Sun Rings* and with Theatre of Voices and the Los Angeles Philharmonic in John Adam’s *Grand Pianola Music*. Webster is a frequent collaborator with baroque opera directors Stephen Stubbs and Paul O’Dette, appearing under their direction in Festival Vancouver’s production of Monteverdi’s *L’Incoronazione di Poppea* and the premiere of Mattheson’s *Boris Goudenov* for the Boston Early Music Festival.

Né en 1973, Matthew White a chanté tout d’abord comme soprano dans le chœur d’hommes et de garçons de Saint Matthew’s à Ottawa. On l’a vu à l’œuvre dans des productions d’opéra avec le Glyndebourne Festival Opera, le New York City Opera, le Houston Grand Opera et le Cleveland Opera. En concert, il a travaillé avec des ensembles tels le Bach Collegium du Japon (Masaaki Suzuki), le Collegium Vocale Gent (Phillipe Herrewheghe, Marcus Creed, H.C. Rademann), Tafelmusik (Jeanne Lamon, Yvars Taurins), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), l’Ensemble Arion (Monica Huggett), Le Concert spirituel (Hervé Niquet), le Nederlands Bach Vereniging (Jos van Veldhoven), le festival Bach d’Oregon (John Nelson), le Parlement de Musique (Martin Gester), le Carmel California Bach Festival (Bruno Weil), ainsi que les Orchestres Symphoniques de Vancouver, Calgary, Edmonton et de Nouvelle-Écosse. Il a également participé en tant que soliste aux festivals de musique ancienne de Bruges, Vancouver, Boston et Utrecht. Matthew est le directeur de programmation de l’ensemble Les Voix Baroques de Montréal.

Matthew White ALTO

Matthew White was born in 1973 and began singing as a treble with St. Matthew’s Men and Boys Choir in Ottawa, Canada. Operatic engagements have included work with the Glyndebourne Festival Opera, New York City Opera, Houston Grand Opera, and Cleveland Opera. On the concert stage he has worked with groups including Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), Collegium Vocale Ghent (Phillipe Herrewheghe, H.C. Rademann, Marcus Creed), Tafelmusik (Jeanne Lamon, Yvars Taurins), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Ensemble Arion (Monica Huggett), Le Concert spirituel (Hervé Niquet), Nederlands Bach Vereniging (Jos van Veldhoven), the Oregon Bach Festival (John Nelson), Le Parlement de Musique (Martin Gester), and Carmel Bach Festival (Bruno Weil). He has also appeared as a soloist at the Vancouver, Boston, Bruges, and Utrecht Early Music Festivals. Matthew is the programming director for Montreal’s Ensemble Les Voix Baroques.



Après des études musicales à l'Université McGill et à l'Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal, Pascal Charbonneau comptait déjà à son actif plusieurs rôles, dont Tamino dans *Die Zauberflöte*, Don Ottavio dans *Don Giovanni*, Peter Quint dans *The Turn of the Screw*, Jupiter dans *Semele*, Don Ramiro dans *La Cenerentola* et Gonzalve dans *L'Heure espagnole*. On l'a aussi entendu dans *Die Entführung aus dem Serail* avec Opera Ontario et avec le Aspen Music Festival. Pour l'Opéra de Montréal, Pascal Charbonneau a interprété les rôles de Brighella et de Remendado, dans *Ariadne auf Naxos* et *Carmen*. Plus récemment, il a chanté un récital des mélodies de Duparc avec la Société musicale André Turp, les rôles de Spoletta et Nathanaël avec le Cincinnati Opera ainsi que la Messe en si mineur de Bach avec l'ensemble Tafelmusik de Toronto. Prochainement, il participera à une tournée avec les Arts Florissants, chantera le *Messie* de Händel avec le Kitchener-Waterloo Symphony et participera à un concert Mozart avec le Milwaukee Symphony en compagnie de la soprano Karina Gauvin.



Pascal Charbonneau TÉNOR | TENOR

Since studying music at McGill University and at the Atelier lyrique de l'Opéra de Montréal, Pascal Charbonneau has sung several roles including Tamino in *Die Zauberflöte*, Don Ottavio in *Don Giovanni*, Peter Quint in *The Turn of the Screw*, Jupiter in *Semele*, Don Ramiro in *La Cenerentola*, and Gonzalve in *L'Heure espagnole*. He can also be heard in *Die Entführung aus*

dem Serail with Opera Ontario and with the Aspen Music Festival. Pascal Charbonneau has performed the roles of Brighella in *Ariadne auf Naxos* and of Remendado in *Carmen* for the Opéra de Montréal. More recently, he performed a recital of Duparc songs with the Société musicale André Turp, the roles of Spoletta and Nathanael with the Cincinnati Opera, and Bach's Mass in B Minor with Tafelmusik of Toronto. His upcoming engagements include a tour with Les Arts Florissants, singing Handel's *Messiah* with the Kitchener-Waterloo Symphony, and participating with soprano Karina Gauvin in a Mozart concert with the Milwaukee Symphony.

Qualifié de concertiste « immaculé et inventif » par *The New Yorker*, Thomas Meglioranza est reconnu pour la connivence qu'il sait établir avec le public et pour ses programmes de concerts originaux. Son interprétation du rôle de Prior Walter lors de la création de l'opéra de Peter Eötvös *Angels in America* avec Opera Boston a été décrite comme « infiniment touchante » par le critique du *Boston Globe*. Il a aussi tenu le rôle-titre dans *Don Giovanni* avec le Aspen Opera Theatre, était Chou En-lai dans le *Nixon in China* de John Adams avec Opera Boston et incarnait Énée dans *Dido and Aeneas* de Purcell avec le New Trinity Baroque d'Atlanta. Thomas Meglioranza est souvent invité à se produire avec des orchestres symphoniques et des ensembles baroques américains parmi les meilleurs. Diplômé du Grinnell College et de la Eastman School of Music, Thomas Meglioranza est un ancien des académies de Tanglewood, Aspen, Marlboro, Bowdoin, du Pacific Music Festival et du Steans Insitute de Ravinia.

Thomas Meglioranza BASSE | BASS

An "immaculate and inventive recitalist" (*The New Yorker*), Thomas Meglioranza is known for his ability to forge an intimate connection with audiences as well as for his imaginatively constructed programs. His recent portrayal of Prior Walter in the North American premiere of Peter Eötvös' *Angels in America* with Opera Boston was described as "immensely touching" (*Boston Globe*). Other opera performances include the title role in *Don Giovanni* with the Aspen Opera Theatre, Chou En-lai in John Adams' *Nixon in China* with Opera Boston, Aeneas in Purcell's *Dido and Aeneas* with Atlanta's New Trinity Baroque. Mr. Meglioranza performs frequently with orchestras and Baroque ensembles around the country. A graduate of Grinnell College and the Eastman School of Music, Mr. Meglioranza is also an alumnus of Tanglewood, Aspen, Marlboro, Bowdoin, the Pacific Music Festival, and the Steans Insitute at Ravinia.





Membra Jesu Nostri

Les membres de Jésus-Christ
The Limbs of Christ

I. Ad Pedes

“Ecce super montes pedes evangelizantis,
et annunciantis pacem.”

Salve mundi salutare,
Salve, salve, Jesu care!
Cruci tuae me aptare
vellem vere, tu scis quare,
da mihi tui copiam.

Clavos pedum, plagas duras
et tam graves impressuras
circumplector cum affectu,
tuo pavens in aspectu,
tuorum memor vulnerum.

Dulcis Jesu, pie deus,
ad te clamo, licet reus,
praebe mihi te benignum,
ne repellas me indignum
de tuis sanctis pedibus.

“Ecce super montes pedes evangelizantis, et
annunciantis pacem.”

II. Ad genua

“Ad ubera portabimini, et super genua
blandicentur vobis.”

Salve Jesu, rex sanctorum,
spes votiva peccatorum,
crucis lignum tamquam reus,
pendens homo verus deus,
caducis nutans genibus.

I. Aux pieds

«Voici sur les montagnes les pieds de celui qui annonce
ma bonne nouvelle et qui annonce la paix.»

Je te salue, salut du monde,
je te salue, je te salue, cher Jésus,
À ta croix m’attacher
je le veux vraiment, tu sais pourquoi,
donne-moi de ton abondance.

Les clous des pieds, les dures plaies
et si profondément enfoncées en toi,
je les embrasse avec affection,
tout tremblant à ta vue,
me souvenant de tes blessures.

Doux Jésus, Dieu plein de pitié,
je crie vers toi, tout coupable que je suis,
montre-toi bienveillant pour moi,
ne me repousse pas, moi, indigne,
de tes pieds sacrés.

«Voici sur les montagnes les pieds de celui qui annonce
ma bonne nouvelle et qui annonce la paix.»

II. Aux genoux

«Nous serons portés au sein et sur les genoux vous
serez caressés.»

Salut Jésus, roi des saints,
espérance invoquée par les pécheurs,
au bois de la croix comme un coupable
pendant l’homme qui est vrai dieu
balançant sur les genoux tremblants.

I. To the feet

“Behold upon the mountains the feet of him who
bringeth the good news and announceth peace.”

Hail, saviour of the world,
Hail, hail, dear Jesu!
To bind me to thy cross
I truly seek, thou knowest why.
Give me thy plenitude.

Nails in the feet, sharp wounds,
So deeply graven,
I fondly kiss,
Trembling in thy sight,
At the remembrance of thy wounds.

Sweet Jesu, merciful God,
On thee I call, guilty though I be,
Show me thy clemency,
Unworthy that I am, cast me not off
From thy holy feet.

“Behold upon the mountains the feet of him who
bringeth the good news and announceth peace.”

II. To the knees

“We shall be borne at the breast and ye shall be dandled
on his knee.”

Hail Jesu, king of saints,
The sinners’ hope invoked,
Like unto a felon upon the wooden cross
Man and very God hanging
Borne up by trembling knees.



**Quid sum tibi responsurus,
actu vilis corde durus ?
Quid rependam amatori,
qui elegit pro memori,
ne dupla morte morerer.**

**Ut te quaeram mente pura,
sit haec mea prima cura,
non est labor nec gravabor,
sed sanabor et mundabor,
cum te complexus fuero.**

**“Ad ubera portabimini, et super genua
blandicentur vobis.”**

III. Ad manus

“Quid sunt plagas istae in medio manuum tuarum?”

**Salve Jesu, pastor bone,
fatigatus in agone,
qui per lignum es distractus
et ad lignum es compactus
expansis sanctis manibus.**

**Manus sanctae, vos amplector
et gemendo condelector,
grates ago plagis tantis,
clavis duris, guttis sanctis
dans lacrymas cum osculis.**

**In cruore tuo lotum
me commendo tibi totum,
tuae sanctae manus istae
me defendant, Jesu Christe,
extremis in periculis.**

“Quid sunt plagas istae in medio manuum tuarum?”

Que pourrais-je te répondre,
moi, être vil, cœur dur ?
Que rendrai-je à Celui qui m'aime,
qui a choisi de mourir pour moi,
pour que je ne meure pas d'une double mort ?

Que je te cherche d'un cœur pur,
que ce soit mon premier souci,
il n'y a plus labeur ni peine,
mais je serai guéri et purifié,
losque je te tiendrai embrassé.

« Nous serons portés au sein et sur les genoux vous
serez caressés. »

III. Aux mains

« Quelles sont ces plaies au milieu de tes mains ? »

Salut Jésus, bon pasteur,
épuisé dans la lutte,
qui as été disloqué par le bois
et qui es attaché au bois
ayant étendu tes saintes mains.

Saintes mains, je vous embrasse
et j'aime à gémir sur vous.
Je rends grâces pour tant de plaies,
pour les clous acérés, ces gouttes saintes,
je les embrasse en pleurant.

Lavé dans ton sang,
je me recommande tout entier à toi,
que ces saintes mains qui sont tiennes
me défendent, Jésus Christ,
dans les périls suprêmes.

« Quelles sont ces plaies au milieu de tes mains ? »

What answer could I give,
Vile creature, hardened heart?
What give to he who loveth me,
Who hath for me chosen to die,
That I die not a two-fold death?

May I seek thee with a pure heart,
May it be my greatest care,
Then is there no travail nor pain,
But shall sound and pure be,
When I do clasp thee in mine arms.

“We shall be borne at the breast and ye shall be dandled
on his knee.”

III. To the hands

“What are these wounds in the midst of thy hands?”

Hail Jesu, good shepherd,
Worn by struggle,
Broken by the tree,
Bound to the tree,
Thy holy hands spread wide.

Holy hands, I kiss ye
And love to moan upon ye.
I give thanks for all these many wounds,
For these sharp nails, these holy drops:
Weeping, I kiss them.

Washed in thy blood
I give myself entire to thee,
For that the holy hands of thine
Defend me, Christ Jesu,
In peril dire.

“What are these wounds in the midst of thy hands?”



IV. Ad latus

“Surge, amica mea, speciosa mea, et veni, columba mea, in foraminibus petrae, in caverna maceriae.”

Salve latus Salvatoris,
in quo latet mel dulcoris,
in quo patet vis amoris,
ex quo scatet fons cruoris,
qui corda lavat sordida.

Ecce tibi appropinquo,
parce, Jesu, si delinquo,
verecunda quidem fronte,
ad te tamen veni sponte
scutari tua vulnera.

Hora mortis meus flatus
intret Jesu, tuum latus,
hinc expirans in te vadat,
ne hunc leo trux invadat,
sed apud te permaneat.

“Surge, amica mea, speciosa mea, et veni, columba mea, in foraminibus petrae, in caverna maceriae.”

V. Ad pectus

“Sicut modo geniti infantes rationabiles et sine dolo lac concupiscitis, ut in eo crescatis in salutem. Si tamen gustatis quoniam est Dominum.”

Salve salus mea, deus,
Jesu dulcis, amor meus,
salve, pectus reverendum
cum tremore contingendum,
amoris domicilium.

IV. Au côté

«Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens, ma colombe, dans les anfractuosités du rocher, dans l’abri des parois escarpées.»

Salut, côté du Sauveur,
qui recèle le miel de la douceur,
en quoi se révèle la force de l’amour,
dont s’échappe une source sanglante
qui lave les souillures du cœur.

Voici que je m’approche de toi,
épargne-moi, Jésus, si je tombe.
La honte au front,
je m’approche pourtant spontanément de toi
pour examiner tes blessures.

À l’heure de ma mort, que mon souffle,
Jésus, entre en ton côté,
qu’en expirant il s’en aille en toi,
pour que le lion furieux ne puisse l’emporter
mais que je demeure avec toi, auprès de toi.

«Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens, ma colombe, dans les anfractuosités du rocher, dans l’abri des parois escarpées.»

V. À la poitrine

«Comme des enfants nouveau-nés, raisonnables, désirez ardemment un lait pur, afin de grandir par lui pour le salut. Ainsi vous goûterez comme est bon le Seigneur.»

Je vous salue, mon salut, Dieu,
Doux Jésus, mon amour,
salut, poitrine qu’il faut révéler,
qu’il faut toucher en tremblant,
demeure de l’amour.

IV. To the side

“Arise, my beloved, my fair one, and come, my turtle-dove, into the cleft of the rock, the refuge of the scarped cave.”

Hail, saviour’s side
Of honey sweetly full,
Full of the strength of love,
From which a bloody spring doth flow
To wash the stained heart.

Behold I come to thee,
Save me Jesu, if I fall,
Shame upon my brow:
Yet unbidden do I come
To study thy wounds.

At the hour of my death, may my breath
Jesu, enter thy side,
So that, expiring, in thee it stay,
Lest the raging lion carry the day.
But I will stay with thee.

“Arise, my beloved, my fair one, and come, my turtle-dove, into the cleft of the rock, the refuge of the scarped cave.”

V. To the breast

“Like unto new-born babes, in good sense longing for pure milk, that they may by it grow to salvation. Thus shall ye taste how good the Lord is.”

Hail, God my salvation,
Sweet Jesu, my love,
Hail, breast worthy to be revered,
To be touched in trembling,
Dwelling-place of love.



**Pectus mihi confer mundum,
ardens, pium, gemebundum,
voluntatem abnegatam,
tibi semper conformatam,
iuncta virtutum copia.**

**Ave, verum templum dei,
precor miserere mei,
tu totius arca boni,
fac electis me apponi,
vas dives, deus omnium.**

**“Sicut modo geniti infantes rationabiles et sine
dolo lac concupiscitis, ut in eo crescatis in
salutem. Si tamen gustatis quoniam est
Dominum.”**

VI. Ad cor

“Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.”

**Summi regis cor, aveto,
te saluto corde laeto,
te complecti me delectat
et hoc meum cor affectat,
ut ad te loquar, animea.**

**Per medullam mei,
peccatoris atque rei,
tuus amor transferatur,
quo cor tuum rapiatur
languens amoris vulnere.**

Donne-moi une poitrine pure,
ardente, pieuse, capable de gémir,
une volonté capable d'abnégation,
toujours conforme à toi,
jointe à l'abondance des vertus.

Salut, vrai temple de Dieu,
je t'en prie, aie pitié de moi,
toi, l'arche de tout bien,
fais que je sois au nombre des élus,
vase riche, Dieu de tous.

« Comme des enfants nouveau-nés, raisonnables, désirez
ardemment un lait pur, afin de grandir par lui pour le
salut. Ainsi vous goûterez comme est bon le Seigneur. »

VI. Au cœur

« Tu as blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse. »

Cœur du souverain roi,
je te salue d'un cœur joyeux,
t'embrasser fait mes délices
et cela affecte mon cœur,
incite-moi à te parler.

Que ton amour traverse
la moelle de moi-même
pécheresse et coupable,
amour par quoi ton cœur est ravi,
languissant des blessures de l'amour.

Give me a pure breast,
Ardent, pious, for moaning made,
A self-denying will,
Ever cleaving unto thee,
With most abundant virtue.

Hail, true temple of God,
I beg thee pity me.
Thou, the ark of all that's good,
Make me of the elect,
Rich vessel, God of all.

“Like unto new-born babes, in good sense longing for
pure milk, that they may by it grow to salvation. Thus
shall ye taste how good the Lord is.”

VI. To the heart

“Thou hast wounded me to the heart, my sister, my
bride.”

Heart of the most high king,
I greet with a glad heart,
I delight in kissing thee
With a most affected heart,
Move me to speak to thee.

May thy love
Through my guilty, sinful
Marrow move,
That love that ravisheth thy heart,
Languishing with its wounds.



Viva cordis voce clamo,
dulce cor, te namque amo,
ad cor meum inclinare,
ut se possit applicare
devoto tibi pectore.

“Vulnerasti cor meum, soror mea, sponsa.”

VII. Ad faciem

“Illustra faciem tuam super servum tuum; salvum
me fac in misericordia tua.”

Salve, caput cruentatum,
totum spinis coronatum,
conquassatum, vulneratum,
arundine verberatum,
facie sputis illita.

Dum me mori est necesse,
noli mihi tunc deesse,
in tremenda moris hora
veni, Jesu, absque mora,
tuere me et libera.

Cum me jubes emigrare,
Jesu care, tunc appare,
o amator amplectende,
temet ipsum tunc ostende
in cruce salutifera.

Amen.

Je crie de la vive voix de mon cœur,
doux cœur, car je t'aime,
incline-toi vers mon cœur
afin qu'il puisse s'appliquer
à ta poitrine vénérée.

« Tu as blessé mon cœur, ma sœur, mon épouse. »

VII. À la face

« Fais briller ta face sur ton serviteur ; sauve-moi en ta
miséricorde. »

Salut, tête ensanglantée,
entièrement couronnée d'épines,
brisée, blessée,
frappée par le roseau,
face souillée de crachats.

Puisque je dois mourir,
ne me fais pas défaut en cette heure-là,
en cette heure redoutable de la mort,
viens, Jésus, ne tarde pas,
pour me protéger et me libérer.

Lorsque tu m'ordonneras de quitter ce monde,
cher Jésus, apparais,
ô toi qui m'aime et que je veux embrasser,
montre-toi toi-même alors
sur la croix qui apporte le salut.

Amen.

TRADUCTION DE CARL DE NYS

I shout in the living voice of my heart,
Sweet heart, I love thee,
Bend down towards my heart
That it may rest
Upon thy revered breast.

“Thou hast wounded me to the heart, my sister, my
bride.”

VII. To the face

“Let thy face shine upon thy servant; save me in thy
mercy.”

Hail, bloodied head,
All crowned with thorns,
Broken, bruised,
Stricken by the rod,
Thou face spitten upon.

Since I must die,
At that hour fail me not,
At that fearsome hour of death
Come, Jesu, make no delay,
To guard me and to free me.

When thou biddest me leave this world,
Dear Jesu, then appear.
O thou who lovest me, whom I would kiss,
Then show thyself
Upon the cross that doth salvation bear.

Amen.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Réalisation / *Produced by: **Johanne Goyette***

Enregistrement et montage / *Recorded and edited by: **Anne-Marie Sylvestre***

Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec), Canada

Les 6, 7 et 8 janvier 2007 / *January 6, 7, and 8, 2007*

Révision / *Booklet edited by: **Sean McCutcheon***

Graphisme / *Graphic design: **Diane Lagacé***

Photos: **Didier Bertrand**

Photo de couverture / *Cover photo: © **Getty Images**, Photonica, *Jesus Shroud**

